
CARME GREGORI

IDENTITAT I ALTERITAT EN LES NOVEL·LES DE CARME RIERA*

Totes les novel·les de tots els temps s'orienten cap a l'enigma del jo. Aquesta afirmació de Milan Kundera (1987: 33) s'ha d'entendre més en el sentit d'una concepció de la novel·la com a espai de coneixement humanístic que no en el significat literal com a caracterització temàtica exclusiva del gènere novel·lístic. La taxativa afirmació de Kundera, però, resulta idònia per a aplicar-la a les dues primeres novel·les de Carme Riera en ambdues direccions: *Una primavera per a Domenico Guarini* (1981) i *Joc de miralls* (1989).¹ En la primera, el tema de la identitat es concreta en la fórmula del viatge iniciàtic de maduració personal, mentre que la segona explota el motiu del doble, models, tant l'un com l'altre, que compten amb una llarga i fructífera tradició literària. A més del tema de la constitució del jo, ambdues obres tenen en comú una particular derivació del tema cap a la reflexió sobre l'art i la literatura com a mecanismes de coneixement que permetran la consecució de l'objectiu establert –asolir una personalitat autònoma. La identitat personal s'elabora a partir de la creació artística, a partir de la capacitat de construir en l'ordre de l'imaginari un univers que conté les claus explicatives del món real. I per a embolcallar aquesta aventura personal dels personatges a la recerca de la pròpia identitat a través de l'art i la literatura, el discurs novel·lístic de Carme Riera s'ompli de veus diverses i de referències culturals i literàries, que van teixint una xarxa de connexions i de reflexos que actua, com

(*) Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat d'una ajuda a la investigació de la Universitat de València (UV97-2209).

(1) Totes les citacions de les novel·les corresponen a les edicions que apareixen en les referències bibliogràfiques incloses al final de l'article.

assenyala el títol d'una de les novel·les, com un joc de miralls, fragmentant el discurs narratiu i variant-ne els registres i els punts de vista, explotant l'artifici de la citació i l'al·lusió de forma constant i intencionada, amb un exhibicionisme que té com a funció recordar-nos permanentment que ens movem en el terreny de la veritat ficcional.

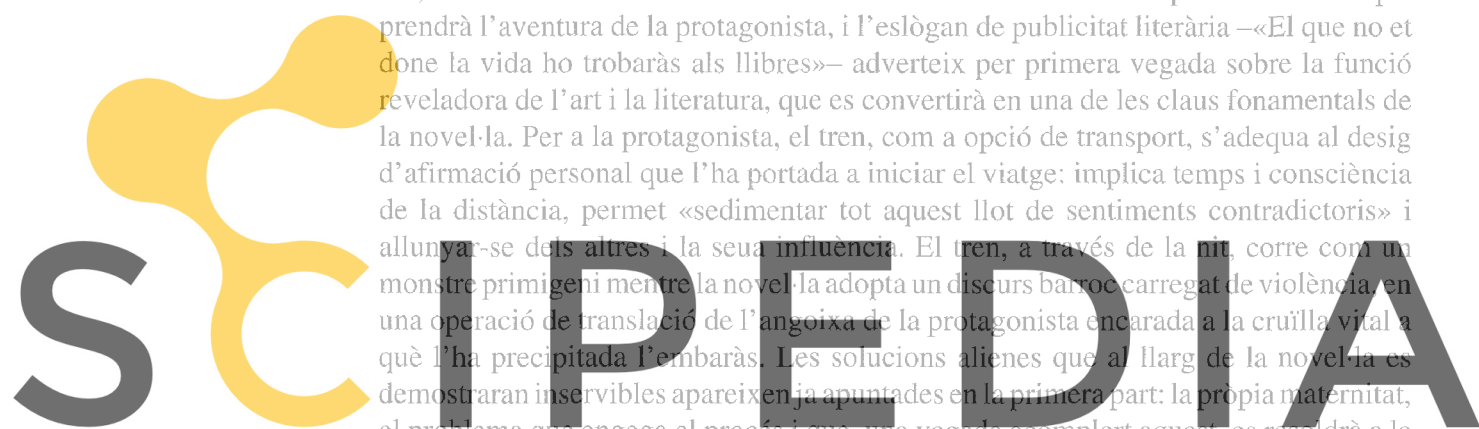
La citació inicial de Lluís Racionero que encapçala la primera de les novel·les de l'escriptora mallorquina actua com a síntesi reveladora i com a instrucció prèvia a la lectura que hom inicia: «on val la pena anar, si no és cap a un mateix?» L'univers cultural de referència predominant en ambdues obres torna a posar de manifest el protagonisme del jo. A pesar que en tots dos casos el temps de la història se situa en l'època present, el món del Renaixement, en la primera, i el Romanticisme, en la segona, marquen la cosmovisió dels relats. Dues filosofies que tenen com a nucli essencial del seu discurs un individualisme exacerbant, que basen en el valor de l'home la seua visió de la humanitat i consideren que el millor camí per a aprehendre el misteri de les coses és a l'interior de l'individu, un individu que porta en ell, en la seua consciència, l'esperit universal. La importància concedida al jo desemboca naturalment en l'exaltació del geni artístic –representació perfecta del poder creador de l'home– i en la creença en la superioritat de l'art. El mite de Prometeu, símbol de la rebel·lió dels homes contra els déus, encarnació de la saviesa i del progrés, afirmació de l'autosuficiència humana, és recuperat tant per la literatura renaixentista com per la romàntica: Goethe, Byron, Shelley, entre altres, incorporen aquest sentit del mite en les seues obres. Suplantant els déus, l'individu es converteix en un «llinatge diví vestit d'home», en l'expressió de Marsilio Ficino, un filòsof que trobarem citat en diverses ocasions a la tercera part d'*Una primavera...*, en l'explicació erudita de l'obra de Botticelli que presenta la cosmovisió i els ideals estètics del món renaixentista com a claus per a desxifrar el quadre, i també apareixerà Ficino en una referència aïllada i de caràcter anecdòtic a *Joc de miralls*, en la descripció del museu dedicat al fundador de Calipso. L'artista-déu és per als romàntics l'únic capaç de transmetre l'inefable, amb la seua imaginació creativa de l'univers, o el que pot integrar la totalitat –vida, art, ciència– en l'ideal de l'home renaixentista. L'èmfasi, per tant, es posa en l'individu i en l'art com a vies de coneixement i de creació, i així ve plantejat també en les novel·les de Carme Riera.

UNA PRIMAVERA PER A DOMENICO GUARINI

Una primavera... adopta la fórmula del viatge iniciàtic cap a la descoberta del propi jo. El viatge geogràfic d'anada i tornada opera com a correlat exterior de l'itinerari vital de la protagonista, segons un model que compta amb una nodrida tradició literària i que, en el cas català, sens dubte remet a l'il·lustre precedent de *Solitud*, de Víctor Català. La

referencialitat literària continua amb el vehicle elegit, el tren, que al llarg de la primera part de la novel·la ocupa un espai privilegiat com a objecte del relat, sense ocultar –o, millor dit, subratllant– la seua existència llibresca. Després d’una sèrie de referències cinematogràfiques i històriques, els primers capítols de l’obra, i en concret el capítol tercer, ofereixen un mostrari ampli i divers de la presència ferroviària en la literatura. El joc al qual es lliura Isabel-Clara posant a prova la seua erudició literària apareix com un mer exercici lúdic, com una «frivolitat pedant»; tot i això, l’al·lusió a *La Modificació*, de Michel Butor actua com una crida d’atenció i una anticipació del sentit que prendrà l’aventura de la protagonista, i l’eslògan de publicitat literària –«El que no et done la vida ho trobaràs als llibres»– adverteix per primera vegada sobre la funció reveladora de l’art i la literatura, que es convertirà en una de les claus fonamentals de la novel·la. Per a la protagonista, el tren, com a opció de transport, s’adequa al desig d’afirmació personal que l’ha portada a iniciar el viatge: implica temps i consciència de la distància, permet «sedimentar tot aquest llot de sentiments contradictoris» i allunyar-se dels altres i la seua influència. El tren, a través de la nit, corre com un monstre primigeni mentre la novel·la adopta un discurs barroc carregat de violència, en una operació de translació de l’angoixa de la protagonista encarada a la cruïlla vital a què l’ha precipitada l’embaràs. Les solucions alienes que al llarg de la novel·la es demostraran inservibles apareixen ja apuntades en la primera part: la pròpia maternitat, el problema que engega el procés i que, una vegada acomplert aquest, es resoldrà a la fi de l’obra, no es pot plantejar ni com «l’únic que pot donar sentit a la vida d’una dona», ni com un dels engranatges de l’atenció femenina», segons els punts de vista oposats, i igualment inútils, dels models ideològics femenins que formen part de l’existència d’Isabel-Clara. També els models masculins –Carles, Enric, Albert– que han conformat la manera de viure de la protagonista apareixen ja en els primers capítols, en algun cas, com el de l’Enric, clarament presentat com una instància que anul·la les possibilitats de funcionar autònomament de la dona. Isabel-Clara, doncs, enceta el camí que la portarà a l’autèntic naixement passant, com el tren que la transporta, pel túnel fosc i angoixant que augmenta les tenebres de la nit i que, metafòricament, simbolitza la dificultat de l’accés al propi jo, aclaparada per una existència sense sentit, que ha viscut sempre en funció dels altres.

A la segona part de la novel·la, Domenico Guarini, detingut per haver atemptat contra *La Primavera* de Botticelli, anirà guanyant l’interès d’Isabel-Clara no tan sols a nivell professional sinó també personal. Les cròniques periodístiques sobre el cas Guarini s’alternen amb el relat en segona persona de les vivències de la protagonista, la qual intenta convertir Albert –l’home amb qui va viure una història cinc anys abans, obert i comprensiu– en el punt de referència vital que ordene el caos en què es troba perduda. Guarini apareix com un personatge de filiació literària: trobem al·lusions a un altre criminal il·lustre de la literatura, el Meursault de Camus, en boca d’Albert –«una



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

persona abocada a cometre un acte gratuït» (p. 40)– i en l'actitud absent de l'acusat a l'inici del judici; el retrat que en fa l'advocat defensor remet «als fulletonistes del segle XIX o als cineastes del nostre neorealisme» (p. 56) i el presenta com un individu sotmès al determinisme naturalista: «l'acusat és només el fruit d'una herència, d'uns medis i d'una educació absolutament negatius» (p. 57); Isabel-Clara, per la seua banda, dibuixa Guarini sobre el model petrarquià, l'enamorat del més pur ideal. La mateixa autora confessava en una entrevista que havia bolcat Petrarca en el personatge² (Racionero 1981: 16). Per a la protagonista, Domenico mata Laura perquè vol preservar la sensació de plenitud i la puresa que només ha pogut trobar en l'esguard violeta de la desconeguda que un divendres sant va seguir fins al Duomo; construeix una versió dels fets basada en la grandesa d'un amor ideal i s'identifica amb aquesta imatge literària de Guarini: «jo tenc coses a veure amb Guarini, amb el dels meus papers» (p. 104), és a dir, amb la ficció, amb la representació imaginària que ella mateixa ha construït. Tanmateix, al final de la segona part, quan es descobreix que la Laura de Guarini enterrada sota el llorer era «uns papers lligats amb una cinta blava, esbossos i esborranys, un ble de cabell ros dins un tros de cel·lofana i un llibre, *El Cançoner* del Petrarca, d'una edició antiga i exhaurida» (p. 114), Isabel-Clara avaluarà la imitació artística de Guarini com «un grotesc i anacrònic simulacre» (p. 115), una mistificació falsejadora que només podia abocar-lo al fracàs: «Tot buscant la veritat de l'art oblidà la veritat de la vida» (p. 115). La innocència i la sublimitat del criminal que defensa un món de sentiments elevats sostinguda per ella en la discussió amb Albert deixa pas a un punt de vista molt més pròxim a la postura antinguda per aquells a la col·locació amb el crim. Els personatges que actuen com a punts de referència de la protagonista en aquesta segona part són justament Guarini i Albert. Albert representa per a Isabel-Clara a la seua arribada a Florència la imatge del company que la va ajudar a alliberar-se de la vida de dona burgesa a què l'abocava la seua relació amb Carles, la història d'amor de cinc anys enrere, basada en la comunicació i el respecte, una història que ella confia de recuperar ara per a poder, una altra vegada, alliberar-se de la confusió i convertir-se en una dona nova. Albert representa, doncs, l'esperança de solució, la figura paterna que resoldrà tots els problemes, que allunyarà els fantasmes i que, amb la seua intervenció, aconseguirà d'ordenar el caos. Les coses, però, ja no són com abans i en l'espai de comunicació que van compartir un dia s'ha aixecat una barrera d'estranyesa. L'actitud passiva d'Isabel-Clara, la seua incapacitat de decidir sobre la pròpia vida, la por d'afrontar la responsabilitat, no poden trobar resposta en l'altre. Actua com una nena que espera que siga el pare l'encarregat de resoldre-li l'existència, gelosa i possessiva de la intimitat que ja no pot compartir amb qui se n'adona que és un desconegut. La dona adulta que necessita trobar la clau de la seua vida veu descartada la solució en què havia dipositat moltes de les seues esperances.

(2) «Claro que tengo autores preferidos: [...], Petrarca, a quien he vaciado en el Guarini».

L'interès periodístic d'Isabel-Clara per Guarini passa a convertir-se en un interès també personal a mesura que aquesta pren contacte amb el cas i observa de més a prop les circumstàncies que l'envolten. L'enigma sobre les raons que han motivat l'atemptat, l'obra d'un boig o d'un terrorista per als mitjans de comunicació i l'opinió pública, és plantejat per la protagonista com un acte de puresa i de sensibilitat, propi d'un personatge del refinat Quattrocento florentí, capaç d'enamorar-se d'una manera artística, seguint el model petrarquian, i de portar aquest amor al límit més sublim de la seua autèntica veritat, la mort. La Laura de Guarini, copiada sobre el model del *Cançoner* de Petrarca, és una imatge ideal de ficció. En contraposició amb aquesta, la Laura *real* que apareix en la campanya publicitària de la galeria d'art és un personatge vulgar, fred, insensible i calculador, que desperta una acusada animadversió en Isabel-Clara i reforça encara més la seua simpatia per Guarini. La protagonista de la novel·la interpreta en termes sentimentals el conflicte que ha provocat l'acte de Guarini i se sent solidària d'un amor absolut que porta la lleialtat al propi ideal fins a les últimes conseqüències, enlluernada per un desig impossible de bellesa que acaba en un passeig per l'amor i la mort. És per això que quan Isabel-Clara descobreix el caràcter ficcional de l'assassinat de Laura, la grandesa que li havia atribuït se li apareix com un trist simulacre, perquè encara no sap interpretar la ficció de Guarini, convençuda que «l'art no podrà ser mai superior a la vida» (p. 115).

La segona part acaba amb una Isabel-Clara a punt de retornar a Barcelona sense haver aconseguit resoldre el conflicte existencial amb què va iniciar el viatge.

La tercera part de la novel·la alterna el discurs d'un professor que explica *L'Al·legoria de la Primavera* de Botticelli a un grup d'oients en la sala X dels Uffizi amb la introspecció d'Isabel-Clara que va lligant l'explicació del quadre que escolta a estones a la seua pròpia història i que li permetrà, a la fi, accedir a la comprensió del cas Guarini i trobar el fil de la seua pròpia transformació. L'Hermes del quadre «assenyala un camí que et porta a les arbrades de la teva infantesa, amb la boirina que s'escola suau ran de les branques i que cal dispersar per tal de veure el safareig, oblidada la por i abolida la culpa, per trobar dins les seues aigües els ulls blaus que vas perdre sense renunciar, però, al color de grumoll de les teves pupil·les» (p. 178). L'enigma del cas Guarini, desvetlat de sobte, no per l'operació racional d'organitzar-lo com una successió de causes i efectes que l'acorden a la lògica establerta, sinó pel poder explicatiu de l'obra d'art que li atorga un sentit complet, perceptible tot d'una com una clarividència, apareix com l'última peça necessària per a completar el trencaclosques: «Només destruint es transforma l'ésser en un ésser nou, només la transmutació de la matèria i l'esperit que passa del món inferior al superior, del què és transitori al que és estable, ens pot portar pel camí de les tenebres a la llum» (p. 179). Usurpant Déu en el Gènesi, l'individu ha de dur a terme la pròpia autocreació, assumint la potestat que l'humanitza perquè, com afirma una coneguda màxima renaixentista, «els cavalls

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

naixen, però les persones no naixen: es fan». Guarini ha dut a terme un ritu expurgatori de transformació que ha quedat marcat en l'esberla en forma de papallona –«símbol de tota renaixença, metàfora de l'ànima, segons els grecs, per la seua natura metamòrfica» (p. 180)– als peus de Flora. A la llum d'aquesta lectura, d'aquesta veritat, Isabel-Clara assisteix a la recomposició del seu jo: «Tremola la teva pròpia imatge –totes les versions de tu mateixa, totes les possibilitats del teu ésser, totes les màscares–, desapareix, es recompon, calidoscòpica al fons d'aquest mirall anomenat *La Primavera*» (p. 180). Com ha assenyalat Maria Campillo, el ressort que engega el procés és la dimensió reveladora de l'art: «el quadre no és la sublimació ni la idealització de la realitat sinó la seva representació quintaessenciada i, per tant, la seva veritable explicació. Per això, el quadre esdevé factor de coneixement (a través de la contemplació, de l'amor, de la identificació). És una "altra realitat" prèvia als fets reals, els quals il·lumina i dona sentit.» (Campillo 1981: 44).

Ara Isabel-Clara ha descobert el sentit del seu viatge, «l'etern retorn al propi centre» de què parla Racionero en la cita inicial, perquè només a l'interior es poden buscar les respostes. Ha ordenat la seua vida i n'ha pres les regnes, ha aconseguit la clau de la transformació, un trofeu que no li ha donat ningú –que ningú no podia donar-li–, «el cercle perfecte simbolitzat per la rosa rodona que escup Flora» (p. 179). El cicle es tanca amb la manifestació de la pròpia autosuficiència. La transformació consisteix a assumir la individualitat com una condició que només és possible assolir al marge dels altres, en la més absoluta solitud: «Però ningú no et fa falta, no els necessites. Ets sola. Aquesta és una experiència plena i la mesura de la teva solitud. Intransigent. Cal assumir-la plenament. Només així et sentiràs transformada» (pp. 189-190). El viatge a través de la nit ha acabat, la tenebra del caos ha donat pas a la llum creadora: el tren ha sortit del túnel.

JOC DE MIRALLS³

El desig i el model de l'altre són consubstancials a l'experiència humana: des del nom i els cognoms fins a la imatge personal que ajustem als costums i a la moda, el simulacre, la representació, l'alteritat, en definitiva, formen part de la nostra identitat. El tema del doble, una de les formes de representació per excel·lència de l'alteritat, és vell de segles en la història literària, com a resposta als interrogants que es planteja l'ésser humà sobre la pròpia condició i sobre les relacions intersubjectives. Des dels mites clàssics de Narcís o d'Amfitrió, el doble ha engendrat models més o menys prototípics, que han anat recreant-se, modificant-se, alterant la morfologia i el sentit en funció de les propostes literàries que els recuperaven, fins als nostres dies. Borges afirmava que el tema del doble és d'aquells que permeten cenyir el fenomen literari en tota la seua especificitat (Goimard-Stragliati 1977: 30-31). La literatura és doble, és

(3) En aquest epígraf reprenc un treball anterior, la comunicació «La seducció de l'altre: el *Joc de miralls* de Carme Riera», presentada al Simposi *La seducción en la literatura francesa. Siglos XIX y XX*, celebrat a la Universitat Internacional Menéndez Pelayo de València, del 14 al 16 de desembre de 1995.

imitació i redundància, és espai de comunicació intersubjectiva i confluència dels altres literaris que configuren la tradició heretada. No és d'estranyar, doncs, que el tema haja mantingut una pervivència tan dilatada i que, en moltes ocasions, el tractament haja desembocat en reflexió metaliterària: «En parlant des doubles, la littérature au fond ne parle que d'elle-même» (Goimard-Stragliati 1977: 31).

La novel·la de Carme Riera s'insereix de ple en aquesta temàtica: les duplicitats s'hi multipliquen en un univers de ficció que esdevé –com ja indica el títol– un autèntic joc de miralls, en el qual la problemàtica de la identitat i l'alteritat es planteja en l'àmbit de l'individu i, alhora, en la concepció de la literatura.

La literatura és definida com un exercici de seducció per Corbalán-Gallego a la primera part de la novel·la, com un mecanisme de possessió que lliga autor i lector, instàncies interdependents, encadenades entre si per un desig de l'altre indispensable per a assegurar la seua existència, la seua identitat. Una seducció que es basa en l'artifici, en la simulació i la disfressa:

Hom sedueix els déus a través de les mistificacions, que són la base dels ritus. Baudelaire, en un text magnífic sobre L'elogi del maquillatge, recorda que la dona maquillada aconsegueix una mena de funció sagrada: sotmet millor els cors i eleva els esperits. Si hom creu que la meua, diguem-ne, capacitat seductora és sàviament preparada, molt millor! Allò que sedueix és sobretot la coberta. L'embolcall, el signe, més que no el sentit al qual condueix. Fins i tot li diria que allò que ens contorba de la bellesa és l'artifici, no la naturalitat (p. 24).

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

La literatura instaura la veritat, la seua veritat, mitjançant el simulacre i la representació, entesos, no com a còpia fidedigna de la realitat, sinó com a creació d'una realitat autònoma que genera un sentit propi que, al seu torn, desvetla el sentit de l'existència: «la veritat no existeix... L'única possibilitat d'amagar la seva inexistència és mitjançant les aparences, les imatges» (p. 29). La frase d'Oscar Wilde: «Doneu-me una màscara i us diré la veritat», citada pel protagonista de la novel·la, i el significat del terme *persona* que el mateix Corbalán-Gallego recorda a Teresa Mascaró: «En llatí *persona* vol dir màscara» (p. 27), assenyalen una concepció de l'acte d'escriure com a construcció de la pròpia identitat, on el món de ficció es converteix en camí per «trobar-se com en un mirall amb el rostre de les seves obsessions que era, tanmateix, ben igual que el seu» (p. 142).

El tema del doble apareix a la novel·la ja en el títol, convertit en instrucció de lectura, el qual ens remet a tota una tradició literària que ha fet del mirall una de les representacions per antonomàsia del doble. D'altra banda, el mirall fa referència a una concepció de la literatura com a realitat reflectida, no amb les pretensions d'objectivitat del realisme vuitcentista, sinó com a imatge de la realitat, elaborada artificiosament des d'una mirada que ja no és transparent i funcional, és, en paraules de Todorov (1970: 128-129), opaca, objectiu ella mateixa de l'operació de mirar:

La «raison» se déclare contre le miroir qui n'offre pas le monde mais une image du monde, une matière dématérialisée, bref une contradiction au regard de la loi de non-contradiction.

[...] La vision pure et simple nous découvre un monde plat, sans mystères. La vision indirecte est la seule voie vers le merveilleux. Mais ce dépassement de la vision, cette transgression du regard, ne sont-ils pas son symbole même, et comme son éloge le plus grand? Les lunettes et le miroir deviennent l'image d'un regard qui n'est plus simple moyen de joindre l'oeil à un point de l'espace, qui n'est plus purement fonctionnel, transparent, transitif. Ces objets sont, en quelque sorte, du regard matérialisé ou opaque, une quintessence du regard.

Si la novel·la de Carme Riera és un *Joc de miralls*, la novel·la de Corbalán-Gallego, *El relevo*, també ho és, de manera que una i altra es reflecteixen mútuament. L'obra de l'escriptor del món de ficció, ficció dins la ficció, constitueix un dels reflexos del joc de miralls que la inclou i, alhora, un joc de miralls en ella mateixa, com podem comprovar en l'anàlisi que en fa Teresa Mascaró. *El relevo* no és l'única obra literària que, a l'interior de la novel·la de Riera, tracta el tema del doble i actua, doncs, com una imatge reflectida de la novel·la-marc. Gallego tradueix i comenta *Poesia i veritat*, de Goethe, obra de la qual li crida particularment l'atenció l'episodi en què l'autor es troba amb el seu doble.

La novel·la és també un joc de miralls a nivell del discurs: reflexos fragmentats de la història, diferents angles de visió i canvi de veu narrativa, en una obra en què el diari de Teresa Mascaró i les cartes d'aquesta a Cèlia Bestard constitueixen la primera i la segona part de la novel·la, mentre que, a la tercera, el narrador homodiegic és substituït per un d'heterodiegic i el personatge on es disposa el focus de percepció passa a ser Antonio Gallego. A més, les referències als miralls són contínues tot al llarg de l'obra; així, per exemple, Gallego aprèn a ser Corbalán «pendent d'un joc de miralls» (p. 179) i Corbalán-Gallego li recorda a Teresa Mascaró els mots de Cortázar: «cuantos espejos de mentira te hacen pifiar la esquina» (p. 32).

La principal de totes les relacions de duplicitat que s'estableixen a la novel·la de Carme Riera és la que mantenen Pablo Corbalán i Antonio Gallego, autèntic eix vertebrador de l'obra. La seua condició de dobles s'instaura ja des de la semblança física que, de bon començament, els aproxima i, a la fi de la novel·la, els identifica plenament, després de passar Gallego per les mans del cirurgià plàstic que convertirà el seu rostre en una còpia perfecta del de Corbalán. L'analogia física no és, tradicionalment, una condició necessària per a la constitució del doble, però la immensa majoria de les obres que desenvolupen el motiu del doble per multiplicació tenen en la identitat de les fesomies el punt de partida de la creació de la duplicitat. Cal recordar, en aquest sentit, la importància que les històries de bessons han tingut en la formació i fixació del tema.

L'existència de Gallego ha estat marcada, des de la seua joventut, per l'ombra de Corbalán, erigit en model a imitar, envejat per la possessió d'unes qualitats de què

SCIPEDIA

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Gallego se sap mancat. La seua relació amb Corbalán, doncs, Gallego l'afronta des del començament, des d'un profund sentiment d'inferioritat, base de la barreja d'atracció i odi que sent cap a qui, per a ell, és el seu oponent. Quan descobreix que s'ha apropiat de totes les coses que constitueixen els fonaments de la seua vida professional i sentimental: la columna al diari, el projecte i les cent pàgines inicials de la seua novel·la i l'amor de Blanca, l'enveja i l'odi primigenis s'accentuen fins al punt de sentir Corbalán com un doble persecuidor que amenaça la seua existència i contra el qual oposa una creixent necessitat d'autoafirmació. No pot evitar de sentir admiració per un Corbalán triomfant, llorajat com a glòria literària, que posa en evidència, als seus ulls, el propi fracàs, i encara que el menysprea perquè l'ha plagiat, l'enveja sobretot perquè no renuncia a la seua identitat, ans al contrari, la nodreix i l'enforteix amb el que de millor tenia Gallego, mentre que ell s'ha refugiat rere una personalitat inventada que l'ha privat de rebre el reconeixement al seu treball com a traductor.

Des de l'òptica de Gallego, Corbalán representa la identitat ferma d'algú que se sap segur d'ell mateix, que no vacil·la perquè és conscient de la seua fortalesa, de la força interior d'una personalitat ben definida, assumida plenament, des de la qual s'encara al món. Per contra, Gallego viu la seua condició de fracassat en lluita amb el seu propi jo, incapaç d'acceptar-se tal com és, intentant amagar-se en una identitat fingida, projectant en Corbalán el desig insatisfet de realització, culpant-lo, per exculpar-se ell mateix, de la pròpia debilitat.

La sensació de viure amenaçat per un doble persecuidor que posa en perill la pròpia existència és un tret característic d'un gran nombre de les històries de dobles: només cal recordar *William Wilson*, d'E. A. Poe o *El doble*, de Dostoievski, unes històries en què la confrontació entre el jo i el seu doble arriba a ser insuportable i porta el protagonista a l'intent d'assassinat del doble, per deslliurar-se'n, i en les quals la mort desitjada es torna contra l'homicida perquè el jo i el doble es troben indissolublement lligats per una mateixa identitat. La reacció de Gallego que, en un primer moment, intenta fugir atemorit per la presència persecutòria de Corbalán, és, una vegada es produeix la topada inevitable, la voluntat d'afirmar-se davant aquell que qüestiona la seua identitat, el triomfador que posa de manifest el seu fracàs. Exasperat per la seguretat i el menyspreu amb què és tractat pel seu contrincant, Gallego intenta desfer-se'n: li colpeja el rostre i li trenca dues dents. Hem dit que el que Gallego intenta és desfer-se del seu doble conscientment perquè l'atac consisteix justament a desfigurar l'oponent, a alterar el rostre que els identifica. Aquest incident prendrà plena significació a la fi de la novel·la, quan la dentadura intacta de l'home soterrat com a Corbalán apareixerà com la prova definitiva que el mort és Gallego: les dents trencades de Corbalán que mostren les radiografies odontològiques de la clínica Barrière seran el que restituirà la seua identitat a Gallego, l'intent d'alliberar-se del doble s'acomplirà a la fi.

Register for free at <https://www.scpedia.com> to download the version without the watermark

La conseqüència immediata d'aquesta acció, de l'atac al doble avorrit, és una sensació d'alliberament: Gallego recupera una part de la confiança en si mateix, gairebé se sent poderós, amo i senyor del seu destí. Fruit d'aquesta impressió alliberadora és la seua decisió de recuperar el seu nom, la seua identitat, doncs, i amb ell la glòria que li correspon com a autor de la traducció premiada, que ell, per inseguretat personal, havia presentat com a obra d'un altre.

La independència del doble conquerida amb aquest episodi serà, però, només aparent i momentània perquè els lligams que uneixen Corbalán i Gallego són molt més profunds i van molt més enllà de la dependència psicològica de Gallego respecte al seu oponent. Hi ha un destí que aboca fatalment Gallego a ser Corbalán, a usurpar el seu discurs, la seua figura, la seua personalitat i el seu nom com a única possibilitat real d'existència. Quan accepta la proposta de les autoritats militars de convertir-se en l'altre, Gallego aprèn a ser Corbalán, se sent el seu doble «com l'actor fracassat que s'arrisca, fent-se passar per l'estrella en les seqüències perilloses» (p. 179). Ha de ser el substitut del Corbalán-home en els actes públics que han de demostrar que continua viu, però, sobretot, ha d'adoptar la identitat de l'escriptor, la seua disfressa consisteix bàsicament en paraules: ha de continuar la novel·la inacabada de l'autor, mantenint la unitat d'estil, és a dir, mantenint la identitat literària. L'adopció d'aquesta identitat literària de l'altre el farà sentir, no ja un fracassat que ha de substituir l'estrella, sinó un artista, un creador capaç de contruir un món. En aquest nivell, el de la creació literària, Gallego s'igualava a Corbalán: si aquest es va apropiat de la novel·la de l'altre i, amb ella, va assolir la fama, Gallego s'apropia de la novel·la de Corbalán i, també amb ella, accedeix al prestigi literari. La identitat d'ambdós els uneix com un monstre bicèfal, incapaços de crear per separat, escriptors d'obra reeixida en simbiosi. Com diu Gallego, hi ha una relació profunda que els lliga l'un a l'altre, un destí predeterminat que els ha dissenyat una vida en paral·lel, una vida que es reflecteix en la de l'altre com en un espill:

Tal volta és una mena de força estranya que els acosta i alhora els separa com si en una altra vida haguessin viscut plegats, com si haguessin estat una mateixa persona. Per què no continuar, doncs, *El relevo*? Ningú s'adonà que més de mig llibre pertany a una altra mà, a un altre cap que la fa moure. Tampoc no s'adonaren que *Días sin sentido* pertany a un altre, és un text trobat en una maleta... (p. 180).

Tanmateix, Gallego es resisteix a instal·lar-se en la identitat de l'altre, s'esforça a plantejar-se la disfressa de Corbalán com el camí per a tornar a ser Gallego. Aquesta il·lusió d'obtenir, finalment, una identitat pròpia i autònoma, alliberat definitivament de l'altre, serà, però, només un miratge, perquè el destí que el lliga al doble, el lliga també a la mort. Les històries de dobles no solen permetre la salvació individual, al marge de l'altre. La seducció aboca a la mort, opinava Gallego, la seducció de l'altre que és el doble no permet de sobreviure sense aquell que no és un altre que el jo.

Antonio Gallego té altres dobles, a més de Corbalán. El pseudònim de Justiniano Ramírez que ell inventa per a signar les seues traduccions de Goethe és el seu doble: no és només un nom, és la identitat d'un altre, construïda per ell mateix per a protegir-se de les possibles crítiques, màscara amb què vol amagar la feblesa, la inconsistència del seu jo, que, finalment se li tornarà en contra, apropiant-se de la fama que li correspon. Contra aquest doble que esdevindrà un impediment per a la consecució de la seua consagració literària, de la seua personalitat, en últim terme, Gallego ha d'oposar la seua voluntat d'afirmació, la reivindicació d'una identitat que ell mateix ha negat. Una vegada més, serà Corbalán l'obstacle que s'interposarà entre Gallego i la seua identitat perquè una de les raons que sustenten l'escepticisme dels responsables de Cultura que han atorgat el premi a Justiniano Ramírez a l'hora de considerar el reconeixement de l'autoria de Gallego és que el prestigiós Corbalán diu conèixer aquest escriptor anomenat Ramírez que viu a l'exili. Gallego no aconseguirà desfer-se d'aquest doble nascut de la por d'ésser del seu jo, l'existència del qual, lluny de protegir la identitat de Gallego, es convertirà en una altra instància que la qüestiona.

A la novel·la de Carme Riera, com ja hem dit, els dobles es multipliquen com en un joc de miralls. La referència casual a Humboldt i Bonpland que introdueix Corbalán a la conversa amb Gallego deriva en l'establiment del paral·lel entre aquesta parella i la que conformen els protagonistes, la relació entre aquells és percebuda com a reflex de la relació que mantenen aquests, i des d'aquesta percepció els assumeixen com a dobles de les seues identitats respectives. Corbalán és el primer a identificar Bonpland amb Gallego, amb la qual cosa, tàcitament s'està identificant ell mateix amb Humboldt. Gallego, a la defensiva, com sempre que es troba en presència de Corbalán, assumeix el paral·lel establert per l'altre, amb la qual cosa reconeix la superioritat de Corbalán i mostra, una vegada més, la seua dependència.

Un altre dels dobles d'Antonio Gallego, en aquest cas un doble literari, és Goethe. La introducció de l'escriptor alemany serveix per a subratllar la filosofia del jo en la novel·la, amb la incorporació de l'univers romàntic de referència. L'exaltació del geni artístic i el culte a la individualitat apareixen encarnats en la figura de Goethe, model admirat i exemple permanent per al protagonista de la novel·la. En primer lloc, Gallego fa seu el discurs de l'altre a través de les traduccions, duplica les obres de Goethe transformant-les, en part, en obres seues. A més, l'alemany representa, per a ell, una figura que el fascina i que admira pel geni que ell no posseeix, per la tenacitat de la seua vocació literària, contraposada a la feblesa de la pròpia vocació. L'enlluerna també per la seua capacitat de transformació, per la seua habilitat per a adoptar sempre la màscara pertinent, per la seua voluntat d'escapar a la fatalitat d'un destí que l'amenaça convertint-se en un altre, inventant-se un doble, encara que, finalment, el seu desig de ser ell el portarà a traure's la màscara i el deixarà a mercè de la maledicció de què pretenia fugir.

Quan accepta la proposta d'usurpar Corbalán, Gallego té present l'exemple de Goethe: revestir-se d'una disfressa, ser un altre sense deixar d'ésser ell. Però així com Goethe va ser víctima del seu destí perquè no va renunciar, en el darrer instant, a la pròpia personalitat, a Gallego la fatalitat l'aboca a ser l'altre i no podrà escapar al seu destí, al destí que el lliga a Corbalán, perquè no podrà desprendre's de la màscara a temps:

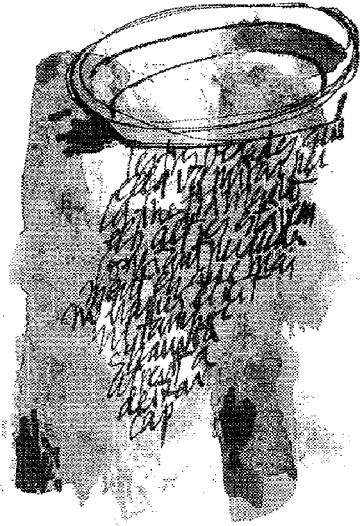
Sense deixar de ser ell, havia de passar a ser un altre. Tranformar-se. Assolir, com Goethe, una disfressa, la disfressa de l'estudiant humil, la del pagès amb roba de diumenge perquè no s'acomplís la maledicció de Lucinda sobre els llavis de Frederica, una disfressa que no consistia en una roba, tanmateix, ni en uns gestos. Consistia sobretot en paraules. [...]

Havia sonat l'hora del rellevament, l'hora de tots els rellotges en punt, de totes les campanes en el mateix toc. Tal vegada tota la seva vida havia estat dirigida cap a aquell destí, en aquella casualitat disposada per l'atzar (pp. 176-177).

La identificació Gallego-Goethe es produeix encara en un altre nivell de la novel·la, no ja des de la percepció de l'escriptor sinó des de la de Teresa Mascaró. Quan aquestà el coneix sota la identitat de Corbalán, fa servir per a explicar-se els seus sentiments cap a l'escriptor que admira el paral·lel de la relació entre Bettina Brentano i Goethe. Al llarg de tota la primera part de la novel·la, constituïda per fragments del diari de la protagonista, aquesta reproduïx, en uns fragments que apareixen en cursiva i que alternen amb la narració de les pròpies vivències, les escenes dels encontres entre Bettina, apassionada admiradora de l'escriptor alemany, i el seu ídol. D'aquesta manera, en identificar-se amb Bettina, Teresa Mascaró identifica alhora Corbalán-Gallego amb Goethe, afegint un nou reflex de mirall al caleidoscopi d'imatges reflectides que és la novel·la.

IDENTITAT I ALTERITAT

El tema de la identitat, la constitució del jo, és, com hem pogut veure, el tema central de les dues primeres novel·les de Carme Riera. Una identitat que necessita l'altre per a construir-se o, millor dit, que no es pot plantejar al marge de l'altre. «Je est un Autre» va sentenciar Rimbaud en una fórmula que s'ha convertit en una manifestació emblemàtica del concepte d'identitat de l'individu modern. El conflicte generat per la necessitat de conciliar les dues instàncies contràries, el jo i l'altre, entitats que es defineixen per oposició i que, tanmateix, no poden eludir la interferència, és a la base de l'angoixa i la tensió amb què l'home construeix la seua identitat. La personalitat s'elabora sobre el model de l'altre, però comencem a *ésser* quan instaurem la diferència que ens individualitza (Troubetzkoy 1996: 34). La intersubjectivitat entre el Jo i l'Altre que presideix l'experiència personal es dona també en l'experiència literària. La



màscara, la representació, és la substància de la vida i de la literatura, i tant en una com en l'altra existeixen els paranys dels reflexos del joc de miralls. Però la literatura i l'art no són la vida; aquesta és la clau de la seua capacitat de seducció i del seu poder revelador: són artifici, són les imatges que poden amagar la inexistència de la veritat.

Carme Riera centra el seu discurs novel·lístic en aquesta visió del l'individu a la recerca del propi jo a través de l'experiència artística, converteix la ficció en una «experiència de cultura» (Campillo 1981: 44). Com Kundera, sap que el coneixement és l'única arma moral de la novel·la (1987: 16) i planteja la seua meditació sobre l'ésser en la dimensió de l'individu creador, l'únic àmbit possible d'existència després d'haver desterrat els déus i haver assumit la terrible responsabilitat del propi destí.

CARME GREGORI
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BARGALLÓ, J. (ed.) (1994) *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar.
- CAMPILLO, M. (1981) «Carme Riera. L'art com a revelació», *Serra d'Or* 265, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 44-45.
- GOIMARD, J.-STRAGLIATI, R. (1977) *La grande anthologie du fantastique. Histoires de doubles*, París, Presses Pocket.
- KUNDERA, M. (1987) *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets.
- RACIONERO, L. (1981) «Entrevista con Carmen Riera», *Quimera* 9-10, Madrid, pp. 14-16.
- RIERA, C (1981) *Una primavera per a Domenico Guarini*, Barcelona, Ed. 62.
- (1993) *Joc de miralls*, Barcelona, AIE.
- TODOROV, T. (1970) *Introduction à la littérature fantastique*, París, Éditions du Seuil.
- TROUBETZKOY, W. (1996) *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, París, Presses Universitaires de France.